



## **С. ФРАНК**

### **Артистическое народничество (Вячеслав Иванов. «По звездам». Статьи и афоризмы. Изд. «Оры». Спб., 1909 г., стр. 438)**

«Если бы на Невском, в сумерки, когда зажигаются электрические огни, отражаясь пестрыми столбами в мокрых тротуарах, — появилась вдруг высокая, бледная женщина, вся с головы до ног закутанная, как бы запеленатая льняными пеленами, священными повязками — Дельфийская Сибилла, — то сначала толпа удивилась бы, засмеялась бы: “ряженая!” — а потом шарахнулась бы в ужасе. Такое впечатление производит критическая муза Вяч. Иванова в современной русской литературе».

<?>\*. Для полноты картины следовало бы добавить еще одну существенную черту, усиливающую впечатление загадочности этого «видения». Дельфийская Сибилла не проходит по улицам Петербурга молча, с сознанием своей отчужденности и несвоевременности; она совсем не замечает пропасти, отделяющей ее от остальной публики на Невском. На своем почти непонятном, полугреческом, полурусском языке, заменяя отвлеченные слова загадочными символами и темными мифологическими намеками, она обращается с речами к толпе, говорит о причинах нашего поражения на Дальнем Востоке или нашей неудачи в освободительном движении и призывает к сближению интеллигенции с народом. Она говорит об унылых русских лесах, точно о священных рощах, в которых происходят античные мистерии; в то время, когда другие хлопочут, напр., об «организации мелкой земской единицы», она совершенно серьезно призывает к созданию из народной общины, с помощью «хорового действия», единого «оргийного тела». Но и этого мало; странность впечатления усугубляется еще тем, что «дельфийская сибилла» начинает

отречься от самой себя: она проповедует отказ от эллинско-римской культуры и прославляет «новое варварство», во имя христианского идеала отвергает самодовлеющее поклонение красоте, возвещает «русскую идею» слияния с мужиком и, сама «с головы до ног закутанная священными повязками», зовет «совлечься всех риз и всех убранств», чтобы уподобиться убогой наготе народа.

Откровенно говоря, я не могу придавать особенно таинственного значения этой «сибиллинской» внешности критической музы Вяч. Иванова (поэтическая его муза, кстати сказать, еще резче выделяется такой внешностью). Было бы, конечно, грубо и несправедливо заподозривать почтенного поэта и мыслителя в прямом, намеренном «маскараде»; но признаюсь, если бы мне на Невском встретила женщина, одетая Сибиллой, я принадлежал бы к той «толпе», которая упорствовала бы в своем недоверии и видела бы перед собой «ряженую»; и если бы серьезная, полная вдохновения и мысли речь этой женщины исключала бы предположение о сознательной мистификации, то я подумал бы, что это — артистка, которая, сойдя с подмостков на улицу, забыла переодеться, или которая настолько сжилась, сроднилась своей артистической душой с изображаемым ею литературным или драматическим типом, что уже перестала различать вымысел от жизни, — сцену, изображавшую роскошный эллинский быт, от гнетущей реальности мокрых и туманных петербургских улиц.

Мне кажется, такая догадка действительно близка к истине; она не только объясняет внешность музы Вяч. Иванова, но до известной степени раскрывает и внутреннее ее содержание. Вяч. Иванов не только художник, но и прежде всего — артист; грезы и действительность слиты в его воображении, и ему хорошо известно и доступно невинное, как бы инстинктивное искусство позы и игры. Будучи серьезным и даровитым мыслителем, он интересуется нуждами и задачами действительности; но он лишен той реалистической трезвости, которая обыкновенно искупается прозаичностью, но, вместе с тем, есть и награда за последнюю. И если надо высоко ценить то устремление его духа, которое в мелких, будничных вопросах дня хочет всюду прозревать великие общие и вечные борения человеческой и сверхчеловеческой жизни, то нельзя забывать, что это благородное устремление требует также великой интеллектуальной честности, вряд ли легко соединимой с артистизмом, с поэтической склон-

ностью к красивым вымыслам и фантастическим облачениям. Иначе незаметно сотрется грань, отделяющая жизнь от сцены, правдивая мудрость будет невольно умалена ради эффектного жеста, и действительность окажется не органически соединенной своими реальными корнями с последними и вечными глубинами бытия, а механически окруженной бутафорскими кулисами, только изображающими загадочно прекрасные перспективы. Такое именно смешанное впечатление, — впечатление сочетания мудрой серьезности с игрою, правдивости с позой, подлинной глубины духовного прозрения действительности с обманчивой глубиной театральных декораций — производит культурно-философское творчество Вяч. Иванова. Реальность, с одной стороны, просветляется и одухотворяется в его мысли, как во всякой истинно творческой мысли; с другой стороны, она окутывается каким-то поэтическим туманом, который искажает ее перспективы и населяет ее фантастическими миражами. Тонкий, правдивый аналитик своих собственных грез, мудрый истолкователь литературных мечтаний, застилающих действительность — так можно было бы определить гений этого философствующего поэта.

Одной из самых характерных черт творчества и духовной природы Вяч. Иванова является то, что можно назвать «чрезмерностью литературы». Серьезная литературная образованность Вяч. Иванова, его исключительная начитанность, тонкий вкус его к книгам, идеям, словам, его изысканная культурность имеют свою обратную сторону: он смотрит на жизнь сквозь «литературные» очки, в его глазах все реальные явления как бы сами пропитываются и разукрашиваются идеями, словами, вымыслами, самые острые вопросы жизни теряют в его сознании свою реальную жесткость, выпуклость и силу и начинают светиться каким-то призрачным, мягким, утонченным светом «словесности», точно картины в волшебном фонаре. «Высокий стиль» его писаний, торжественная архаичность его речи только отражают — иногда, впрочем, и сознательно аффектируют — это чисто артистическое, литературное, мечтательное отношение его к жизни.

Артистизм Вяч. Иванова, как я уже заметил, объясняет не только форму, но и содержание его идей. Всякий писатель всегда обращается к некоторой воображаемой аудитории, которую он хочет поучать и которую, поэтому, он мыслит солидарной с ис-

ходной точкой и уже преодоленной ступенью своего собственного духовного развития. Высказывая какую-либо новую идею, он имеет в виду исправление, совершенствование или оспаривание некоторых старых своих идей; этим отрицательным интересом к старому в значительной мере определяется содержание и характер нового в его сознании; при этом, гипостазируя и проецируя вовне свои собственные интересы, он предполагает их у своих читателей и, говоря с самим собою, говорит с тем реальным или измышленным кругом лиц, который в его воображении живет одинаковыми с ним интересами и оценками и потому может оказаться доступным и влиянию его новых, реформирующих идей.

Поэтому лучше всего можно понять сущность воззрений какого-либо писателя и определить подлинное его направление, если уяснить себе, какие «ценности» он переоценивает, против чего борется и к кому обращается. Применяя этот метод критики к творчеству Вяч. Иванова, легко заметить, что исходной точкой его размышлений и объектом его полемики является умонастроение, которое можно было бы назвать именно «артистизмом». Или, заменяя этот мало употребительный термин популярным, хотя и менее определенным обозначением «декадентство», можно сказать, что преодоление «декадентства» есть основной мотив современного творчества Вяч. Иванова, и что духовная атмосфера декадентских кружков есть то настроение, которое он мысленно воображает у своей аудитории и к которому он обращается со своей проповедью и обличением.

Так называемое «декадентство», рассматриваемое не как эстетическое направление, а как культурно-философское течение, есть особая система идей и настроений, в которой выражается крайний субъективизм и индивидуализм. Гордая, сознательная отрешенность от общества или толпы, игнорирование реальности и жизненных нужд ради красивых вымыслов, культ «искусства для искусства», раздробление жизни на ряд отдельных, мимолетных, субъективных и чисто личных переживаний («импрессионизм»), проповедь духовной утонченности, восстание, во имя личного произвола и своеобразия, против всякого давления общих правил, любовь к иллюзиям и презрение к «низким истинам» — таковы некоторые наиболее существенные черты «декадентства». Против этого умонастроения, несомненно органически близкого натуре Вяч. Иванова, направляется в настоящее время его философствование, так что последнее в значительной мере

есть духовное самопреодоление писателя. С разных сторон Вяч. Иванов пытается подкопать основы субъективного эстетического индивидуализма. Поэтому его занимает пересмотр таких тем, как отношение между эстетикой и религией, проблема реализма в искусстве, оценка «культуры» и «варварства», вопрос о жизненном значении искусства, вопрос об «интеллигенции» и «народе» и т. п. В ряде выдающихся, заслуживающих серьезного внимания работ Вяч. Иванов поднимает и оригинально обсуждает эти старые, вечно спорные темы.

В замечательной, едва ли не лучшей во всем сборнике статье «Две стихии в современном символизме» Вяч. Иванов подвергает тонкому анализу природу символизма и в связи с этим развивает идеал религиозного искусства. Он различает именно два вида символизма: реалистический и идеалистический. «Для реалистического символизма — символ есть цель художественного раскрытия: всякая вещь, поскольку она реальность сокровенная, есть уже символ, тем более глубокий, тем менее исследимый в своем последнем содержании, чем прямее и ближе причастие этой вещи реальности абсолютной. Для идеалистического символизма — символ, будучи только средством художественной изобретательности, — не более, чем сигнал, долженствующий установить общение разделенных индивидуальных сознаний. В реалистическом символизме — символ, конечно, также начало, связующее отдельные сознания, но их соборное единение достигается общим мистическим лицезрением единой для всех объективной сущности. В идеалистическом символизме — символ есть условный знак, которым обмениваются заговорщики индивидуализма, тайный знак, выражающий солидарность их личного самосознания, их субъективного самоопределения. — Символы для идеалистического символизма суть поэтическое средство взаимного заражения людей одним субъективным переживанием. При невозможности формулировать прежними способами словесного общения результаты накопления психологических богатств, ощущения, прежде неиспытанные, непонятные ранним поколениям душевные волнения последних из людей, какими столь ошибочно любили именовать себя декаденты, оставалось найти этому неизведанному субъективному содержанию ассоциативные и апперцептивные эквиваленты, обладающие силой вызывать в воспринимающем, как бы обратным ходом ассоциации и апперцепции, аналогические душевные состояния. Комбинации

зрительных, слуховых и других чувственных представлений должны были действовать на душу слушателей так, чтобы в ней зазвучал аккорд чувствований, отвечающий аккорду, вдохновившему художника. Этот метод есть импрессионизм. Идеалистический символизм обращается к впечатлительности. Напротив, реалистический символизм, в своем последнем содержании, предполагает ясновидение вещей в поэте и постулирует такое же ясновидение в слушателе... Пафос идеалистического символизма — иллюзионизм... Пафос реалистического символизма: чрез Августиново «*transcende te ipsum*»<sup>1</sup>, к лозунгу: «*a realibus ad realiora*»<sup>2</sup>. Его алхимическая загадка, его теургическая попытка религиозного творчества — утвердить, познать, выявить в действительности иную, более действительную действительность. Это — пафос мистического стремления к *ens realissimum*<sup>3</sup>, эрос божественного. Идеалистический символизм есть интимное искусство утонченных; реалистический символизм — <?>\*.

Примеры, которыми Вяч. Иванов иллюстрирует это различие, столь же интересны, как и самая мысль. Он отмечает в родоначальнике современного символизма — Бодлере — смешение обоих видов символизма: мистически-реалистического и идеалистически-импрессионистского. Весьма удачно раскрывает он связь символизма с реалистическим направлением в искусстве на примерах художественного творчества Бальзака и, в особенности, Гёте. Более спорным представляется нам оценка античного искусства как всецело «идеалистического», в противоположность мистическому реализму средневекового искусства. Здесь уже сказывается некоторая односторонность и утрированность, в общем, весьма тонкого и глубокомысленного эстетического построения автора. Но dokonчим сперва изложение его мысли. Вяч. Иванов решительно становится на сторону реалистического символизма; вполне справедливо он доказывает бедность и искусственность субъективизма и импрессионизма и подчеркивает необходимость реализма в художественном творчестве: «не налагать свою волю на поверхность вещей — есть высший завет художника, но прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей». Провозглашаемый им прекрасный эстетически лозунг: «*a realibus ad realiora*», метко выражает основную двуединую задачу всякого истинного искусства: покорно воспринимать самую действительность и вместе с тем не ограничиваться копированием поверхности вещей, а проникать в их глубь, давать правду не внешнюю,

а внутреннюю. Подлинная цель искусства оказывается здесь равно далекой и от рабской подражательности натурализма, и от необузданной субъективной произвольности иллюзионизма: она состоит в творческом объективизме, который, сочетая свободную художественную действенность с самоподчинением объекту, открывает невидимую, духовную правду вещей.

Еще один шаг, — и нам раскрывается, как истинная цель искусства, «мифотворчество». «Реалистический символизм раскроет в символе миф. Только из символа, понятого как реальность, может вырасти, как колос из зерна, миф. Ибо миф — объективная правда о сущем». И на естественное сомнение, «возможен ли еще миф? Где творческая религиозная почва, на которой он мог бы расцвести?» — Вяч. Иванов отвечает коротко и решительно: «Если возможен символизм реалистический, возможен и миф» (с. 197). В дальнейшем развитии этой мысли мы узнаем, что «миф содержится в символе» и что «созерцание символа раскрывает в символе миф». Если я верно понимаю соответствующее рассуждение Вяч. Иванова, «миф» отличается у него от символа только своею «общепризнанностью»; поэтому он утверждает, что всякий истинный и реалистически воспринимаемый символ неизбежно должен быть принят всеми и, следовательно, стать подлинным мифом. Отсюда следует, что мифотворчество отнюдь не необходимо есть «самопроизвольный акт народного творчества», а может стать сознательной задачей поэтов и художников. Искусству, таким образом, в конечном счете ставится задача религиозного творчества, а так как религия вообще невозможна вне неустанного творчества, то задачи искусства и религии оказываются едва ли не вполне тождественными.

Это заключительное звено изложенной цепи мыслей, сколь бы естественным и как бы логически самодостоверным оно ни казалось, представляется нам произвольным и несостоятельным; и здесь обнаруживается, что и само понятие «реалистического символа» содержит, по меньшей мере, некоторую неточность. Вернемся еще раз к понятию символа. Если для «идеализма» символ есть только «условный знак, которым обмениваются заговорщики индивидуализма», то для «мистического реализма» символ есть указание на некоторую скрытую реальность. Но перестает ли он при этом быть «знаком», т. е. данным, смысл которого лежит не в его собственном конкретном содержании, а в чем-то ином, на что оно указывает или с чем оно ассоциативно

связано? Символ может быть только субъективным средством, или может иметь и объективный смысл, т. е. намекать, наводить на некоторую реальность; но сам символ никогда не может быть или признаваться реальностью, что противоречило бы его понятию. Отсюда следует, что всякому искусству — как постижению в символах — неизбежно присущ элемент «иллюзионизма» или «идеализма», коренящийся в самой функции символа; именно в этом смысле искусство есть всегда «игра». Вяч. Иванов указывает на Тютчева, как на образец «поэта-мифотворца»; вслед за Вл. Соловьевым, он справедливо отмечает, что Тютчев, в отличие от некоторых других поэтов, верил в свои художественные впечатления, например, признавал одушевленность природы не как поэтическую фикцию, а как мистическую реальность. Вполне соглашаясь с этим, мы именно на этом примере можем лучше всего уяснить различие между поэтическим символом и религиозным мифом. Описывая, напр., зарницы, как «беседы глухонемых демонов»<sup>4</sup>, Тютчев передавал не только свое субъективное впечатление, но и свою веру в некую духовную реальность, скрытую под этим явлением природы. Но признавал ли [он] зарницы подлинными демонами, или только указатель на их подобие демонам («...как демоны глухонемые...») намекал на их таинственную внутреннюю сущность? Сомневаться в ответе невозможно. Всякий поэтический символ, даже имеющий смысл указания на реальность, — как символ — есть фикция, образ, сравнение; и в этом именно и состоит коренное различие между символом и мифом. Ибо миф — не для художника, который им наслаждается, а для религиозного человека, который в него верует — есть, по указанию самого Вяч. Иванова, уже не «обозначение», не «знак», а подлинное определение, уяснение, «субстанциальное познание вещи божественной». И если бы даже нашлись поэты, для которых символы сливались бы с мифами, это значило бы лишь, что в живой душе человека поэтическое творчество и религиозное сознание могут совмещаться и как бы соприкасаться; но это не давало бы нам права отождествлять эти исконно различные (хотя и родственные) духовные функции — <?>\*, обусловлена у Вяч. Иванова потребностью противопоставить свободно-творческому характеру античного искусства религиозно-связанное искусство средних веков; последнее Вяч. Иванов принимает всецело и лишь в нем находит выражение подлинного «мистического реализма». Эта оценка свидетельствует, что понятие



реалистического символизма — вопреки установленному самим Ивановым общему и верному его значению — незаметно сливается у него с мыслью о подчинении свободного художественного творчества представлениям религиозной веры. В этом отношении Вяч. Иванов — типичный романтик, в дурном, «реакционном» смысле этого слова: его идеал — не впереди, а позади, в «темном» средневековье, и потому этот идеал остается «утопическим»; ибо деспотия религиозных догматов в еще недифференцированном сознании есть явление, невозвратно отошедшее в прошлое. Теперь художественное творчество, по крайней мере, в целом, уже не может наивно приспособляться к традиционным образам церковной религии (что, конечно, не исключает возможности отдельных художников, вдохновляемых церковной верой — каковым у нас является, например, Васнецов); «мифотворчество» может быть отныне лишь поэтической игрой в религию, — игрой, которая своей двусмысленностью одинаково вредна и для искусства, и для религии.

Стремясь своей теорией «мифотворчества» преодолеть «артистизм», самодовлеющую ценность искусства, и подчинить последнее религии, Вяч. Иванов, в конечном итоге, «поэтизирует» религию, сближая религиозное восприятие с игрою символов, и тем выдает свою непреодоленную «артистическую» натуру.

Аналогичные мотивы определяют ход мыслей Вяч. Иванова и в других интересующих его проблемах: в проблеме «культуры и варварства», «индивидуализма и соборности», «интеллигенции и народа». Характерно, что все эти проблемы занимают Вяч. Иванова почти исключительно в их отношении к искусству и эстетике, так что природа, назначение и пути искусства суть едва ли не единственная тема, которая его влечет — о чем бы он ни мыслил. В богатой идеями статье «О веселом ремесле и умном веселии», с целью оценки русского «декадентства», строится широкая философско-историческая теория. Вяч. Иванов исходит здесь из оригинального — чисто эстетического — определения культуры, как «умного веселия народного» (т. е. как художественного стиля коллективной жизни); он старается далее показать, что единственный корень всей европейской культуры есть культура эллинская; эта культура подчинила себе латинство и органически жива теперь только в латинской расе, тогда как наряду с ней живет стихия варварства в англо-германской и славянской расе. Эти два мира «относятся один к другому, как

царство формы и царство содержания, как формальный строй и рождающий хаос, как Аполлон и Дионис» (Дионис, по мнению автора, есть «Фракийский бог Забалканья», «наш варварский, славянский бог»), в то время как эллинско-латинский мир находится теперь вновь в состоянии «александрийского» эпитонства, в варварском мире наступает возрождение. «Декадентство» во Франции есть подлинное выражение «упадка» латинской культуры; напротив, внешне аналогичные ему явления в англо-германском мире — Моррис и Рескин, Уитман и Ибсен, Ницше и Вагнер — суть выражения варварского «порыва к воссоединению дифференцированных культурных сил в новое синтетическое мирозерцание и целостное жизнестроительство». Тем более в России «декадентство» было «культурно-историческим недоразумением»; «будучи порождением ветхого латинства, феноменом культурной осложненности, насыщенности и усталости, оно могло, в среде варварской по преимуществу, тускло отразить свои очертания, но не могло привить нам своих ядов»; наше декадентство через символизм быстро преодолевает само себя и переходит в поэзию религиозную и вместе народную. Автор кончает свои размышления мечтами о «народе-художнике», апофеозом «варварской» стихии в искусстве: он возлагает «надежды на стихийно-творческую силу народной варварской души» и боится культуры; поэзия должна стать «вселенской, младенческой, мифотворческой»; языку ее суждено «загудеть голосистым лесом всеславянского слова».

Еще резче тот же по существу мотив звучит в одной из последних статей сборника — <?>\*... Наши привлекательнейшие, благороднейшие устремления запечатлены жаждой саморазрушения...» (с. 230). Основной, религиозный корень этой национальной черты автор определяет как «любовь к нисхождению». «Любовь к нисхождению, проявляющаяся во всех... образах совлечения, равно положительных и отрицательных, любовь, столь противоположная непрестанной воле к восхождению, наблюдаемой нами во всех нациях языческих и во всех, вышедших из мирообъятного лона римской государственности, составляет отличительную особенность нашей народной психологии» (там же). Этот «закон нисхождения» есть «метафизическая форма-энергия, неотразимо влекущая нас к новозаветной энтелехии нашей национальной идеи»; он выражает христианскую природу нашего народного сознания: это есть стремление семени

сойти в землю и умереть, чтобы снова ожить, «мистерия крестной смерти», за которой следует воскресенье. И хотя автор ограничивает свое религиозное обоснование описанной национальной черты, указывая, что «нисхождение» есть лишь один из моментов религиозной жизни, за которым должно следовать обратное «восхождение», — хотя он и отмечает опасность, таящуюся во влечении к смерти, ибо за смертью не всегда следует воскресенье, и не всякое семя, упавшее в землю, оживает, — но эти оговорки бледнеют перед ярким апофеозом «воли к нисхождению» и не в силах практически поколебать религиозную любовь Вяч. Иванова к русской «стихии», которая «страшна только культуре критической и ее кумирам».

Этим мистическим славянофильским народничеством как бы завершается преодоление артистизма в душе Вяч. Иванова. Его иконоборчество принимает универсальный характер — оно направлено уже не против одной лишь утонченности и замкнутости эстетизма, но и против всей культуры, против самой воли к культуре, к духовному обогащению. Д. <?>\*\*. И действительно, теория Вяч. Иванова, рассматриваемая, как любит выражаться сам Иванов, «в плане» общественной реальности, есть худшее и вреднейшее из всех мыслимых заблуждений: она санкционирует нашу подлинную дикость и отсталость, благословляет то, что в текущей фазе нашего общественного самосознания есть величайшее зло — недоверие к культурному развитию — и пытается воскресить мертворожденные иллюзии славянофильского народничества, давно уже преодоленные общественной мыслью и опровергнутые самой жизнью.

Не следует, однако, слишком тревожно относиться к этим мечтам философствующего поэта и давать им слишком суровый отпор: гальванизированный труп не может быть опасным для жизни, и не должен вызывать в нас ни боязни, ни ненависти. Славянофильско-народнические мечты уже не могут теперь иметь действительного исторического значения, а остаются именно мечтаниями одиноких эстетов; Вяч. Иванов здесь имеет союзником одного лишь А. Блока, тоже кающегося эстета, которому настолько приелась его «Прекрасная дама», что он вдруг заговорил об одиночестве интеллигенции и о необходимости раствориться в народной стихии. И если мы возьмем мысли Вяч. Иванова не в их отвлеченном содержании, а в их субъективно-личном эмоциональном значении, то мы увидим, что движущие им мо-

тивы и оценки довольно невинны и отчасти даже правомерны; дело идет здесь, в конечном счете все же о переоценке эстетических ценностей, о преодолении утонченности, безжизненности, чрезмерной литературности «декадентского» или «артистического» умонастроения. «Интеллигенция» и «народная стихия», «культура» и «варварство» суть для Вяч. Иванова тоже как бы художественные символы, которыми поэт обозначает моменты своей духовной борьбы с самим собой, тоску артиста по непосредственному, религиозно-углубленному и истинно-национальному художественному стилю. Кто так утонченно и чисто эстетически понимает культуру, что даже нею германскую цивилизацию причисляет к «варварству», кто не может воспринять ни одного жизненного явления иначе, как «в плане» «литературы» и «эстетики», — чей стиль так ясно свидетельствует об органическом «артистизме», — тот не может нести действительную опасность культуре. Поистине, «варварство» Вяч. Иванова не страшно: для дела разрушения у него слишком изящные манеры. «Дельфийской Сибилле» на Невском не суждено повести варваров громить культуру; она может только услаждать немногих образованных людей изысканными благоуханием своего классического красноречия.

1910

